

Études littéraires africaines

Le paysage africain : ancestral ou colonial ?

Michel Collot



Numéro 39, 2015

Littératures africaines et paysage

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1033128ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1033128ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association pour l'Étude des Littératures africaines (APELA)

ISSN

0769-4563 (imprimé)

2270-0374 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Collot, M. (2015). Le paysage africain : ancestral ou colonial ? *Études littéraires africaines*, (39), 11–24. <https://doi.org/10.7202/1033128ar>

Résumé de l'article

La notion de « paysage », telle que l'a forgée la culture européenne depuis la Renaissance, convient-elle pour caractériser les rapports que les sociétés et les consciences africaines entretiennent avec leur environnement ? Le paysage semble absent de la tradition orale : sa présence dans les littératures néo-africaines tient-elle seulement à ce que leurs auteurs ont été imprégnés par la culture occidentale ? Revenant sur l'histoire et sur les traits essentiels de la conception européenne du « paysage », Michel Collot fait apparaître ce qui la distingue de la tradition africaine ; mais il souligne que l'évolution récente de l'expression littéraire et artistique du paysage en Occident conduit à relativiser cette opposition, comme le montre par exemple la poésie de Léopold Sédar Senghor.

LE PAYSAGE AFRICAIN : ANCESTRAL OU COLONIAL ?

RÉSUMÉ

La notion de « paysage », telle que l'a forgée la culture européenne depuis la Renaissance, convient-elle pour caractériser les rapports que les sociétés et les consciences africaines entretiennent avec leur environnement ? Le paysage semble absent de la tradition orale : sa présence dans les littératures néo-africaines tient-elle seulement à ce que leurs auteurs ont été imprégnés par la culture occidentale ? Revenant sur l'histoire et sur les traits essentiels de la conception européenne du « paysage », Michel Collot fait apparaître ce qui la distingue de la tradition africaine ; mais il souligne que l'évolution récente de l'expression littéraire et artistique du paysage en Occident conduit à relativiser cette opposition, comme le montre par exemple la poésie de Léopold Sedar Senghor.

ABSTRACT

Is the notion of « landscape », as it has been shaped by European culture since the Renaissance, apt to characterize the relationship between African societies and consciences with their environment ? The landscape seems to be missing in oral tradition : is its presence in neo-African literatures only due to the fact that their authors have been permeated with Western culture ? Reviewing the history and the main features of the European idea of landscape, Michel Collot makes clear what distinguishes it from African tradition ; but he points out that the recent development of literary and artistic expression leads to qualify this opposition, as the poetry of Léopold Sedar Senghor for example shows.

*

La notion de paysage est-elle pertinente pour l'étude des littératures africaines ? On peut en douter, comme le font certains critiques¹. La première question qui se pose donc est celle que soulève J.M. Coetzee à la fin de son essai sur le paysage sud-africain :

Comment devons-nous lire le paysage africain ? Est-il même lisible ? N'est-il susceptible d'être lu que par un regard africain, décrit que dans une langue africaine ? L'entreprise même de lire le paysage africain est-elle vouée à l'échec, du simple fait qu'elle

¹ Voir par exemple ceux qui sont cités par Christine Loflin, au début de son livre *African Horizons. Landscapes of African Fiction*. Westport (CT) / London : Greenwood Press, Contributions in Afro-American and African studies, 1998, X-123 p.

prescrit la posture, essentiellement européenne, du lecteur face à son environnement ? ²

Le paysage est-il une notion purement exogène, un héritage colonial ? Il semble absent de la littérature orale traditionnelle ; sa présence dans les littératures écrites néo-africaines tient-elle seulement à ce que leurs auteurs ont été imprégnés par la culture européenne, même s'ils s'expriment dans une langue indigène, et à ce que certains d'entre eux s'adressent principalement à un public occidental ? À cette question, je ne pourrai répondre qu'indirectement, en rappelant succinctement l'histoire et les traits essentiels de la conception occidentale du paysage et en suggérant ses divergences et ses possibles convergences avec celle qui semble prévaloir dans la tradition africaine et dans la littérature néo-africaine.

Il n'est pas sûr qu'il existe dans les langues africaines un ou plusieurs mots qui recouperaient plus ou moins ce que nous entendons par *paysage* en Occident et qui ne seraient pas une simple traduction des mots qui le désignent dans les langues européennes. Il est probable que l'importation des mots, des notions et des représentations liées en Occident au paysage a pu transformer le rapport des sociétés africaines à leur environnement, soit en le dénaturant, soit en actualisant certaines virtualités qui s'y trouvaient inscrites et auxquelles ils ont fourni une nouvelle forme d'expression. Il m'est donc nécessaire de rappeler l'histoire et la définition du mot *paysage* dans les langues romanes, en me limitant ici à la langue française, de manière à en dégager certains éléments et certains enjeux essentiels ³, pour voir s'ils revêtent ou non une pertinence et une expression particulière dans les littératures africaines.

La première définition de ce mot, qu'on rencontre dans les dictionnaires français au milieu du XVI^e siècle, est : « mot commun entre les peintres » ⁴. Il semble avoir désigné un tableau ou la partie d'un tableau qui représente une vue étendue d'une contrée quelconque. Le paysage n'est pas le pays, c'est une image du pays : il faut donc distinguer la question du paysage de celle du territoire ⁵. Si les langues romanes ont eu besoin de créer par suffixation, à partir

² COETZEE (J.M.), *Paysage sud-africain*. Traduit de l'anglais (Afrique du Sud) par Anne-Laure Jourdain. Paris : Verdier, coll. Détours, 2008, 59 p., ill. ; p. 59 ; dorénavant abrégé en PSA.

³ Pour de plus amples développements, voir mon essai : *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*. Paris : J. Corti, 2005, 446 p.

⁴ Dans le *Dictionnaire français-latin* d'Estienne (1549).

⁵ Voir les actes du colloque *Littératures africaines et territoires*. Sous la direction de Christiane Albert *et alii*. Paris : Karthala, coll. Lettres du Sud, 2011, 270 p.

de *pays*, *pais*, ou *paese*, un mot inédit, c'est pour exprimer un nouveau rapport au monde qui se manifeste dans l'évolution de la peinture : l'autonomisation progressive du paysage par rapport aux figures auxquelles il servait jusqu'alors tout au plus de fond ou de décor correspond à une laïcisation de l'art, qui ne se borne plus à représenter le sacré mais introduit dans le tableau le monde sensible, tel qu'il est perçu du point de vue d'un individu. On est passé d'une vision théocentrique et symbolique, où chaque élément renvoyait à un ordre divin et à son créateur, à une vision anthropocentrée, voire égocentrée, qui accède à un sens inscrit dans le sensible lui-même. Beaucoup d'historiens de l'art font d'ailleurs remarquer que le paysage émerge dans la peinture en même temps que l'art du portrait individualisé. Même en littérature, le paysage a été longtemps envisagé selon un modèle pictural, comme en témoigne l'adage célèbre : *ut pictura poesis*. Il est surtout présent dans les descriptions, qui « font tableau ».

Dans la culture occidentale, le rapport au paysage est principalement d'ordre visuel, même s'il peut faire aussi intervenir d'autres sens. C'est ce privilège de la vue qui se retrouve dans l'autre signification du mot, qui semble être apparue postérieurement, mais qui est vite devenue la plus courante. C'est déjà le cas en 1690 dans le dictionnaire de Furetière, qui définit d'abord le paysage comme l'« aspect d'un pays, le territoire qui s'étend jusqu'où la vue peut porter ». Les dictionnaires modernes en donnent une définition assez voisine : « étendue de pays que l'on voit d'un seul aspect » (*Litttré*) ; « partie de pays que la nature présente à un observateur » (*Robert*) ; « vue d'ensemble qu'offre la nature, d'une étendue de pays, d'une région » (*Trésor de la langue française*).

De ces définitions différentes mais convergentes, on peut dégager quelques traits essentiels. Si le paysage n'est pas le pays, c'est qu'il n'est pas délimité par des frontières politiques ni même seulement par ses caractéristiques physiques, mais aussi et surtout par le regard d'un sujet : il se confond avec son champ visuel, il dépend de son point de vue. Ce n'est donc pas un espace objectif, puisque son ancrage est irréductiblement subjectif. C'est pourquoi l'étude du paysage en littérature ne saurait se borner à une approche géopolitique ou sociocritique, mais doit intégrer sa dimension sensible et imaginaire, comme le fait Jean-Pierre Richard quand il parle du *Paysage de Chateaubriand*, ou comme doivent le faire, selon moi, une géocritique et une géopoétique ⁶.

⁶ Voir à ce propos : COLLOT (M.), « Paysage et critique littéraire », dans *Paysage et poésie*, *op. cit.*, p. 177-189 ; et « Pour une géographie littéraire », revue en ligne

Le mot *paysage* désigne moins tel ou tel site qu'une manière de voir, dont il faut préciser quelques caractéristiques fondamentales. Le point de vue de l'observateur découvre une assez vaste étendue, ouvre un lointain, une perspective qui permet de prendre une vue globale et de mettre en rapport les différents éléments du paysage, organisé comme un tableau par le regard d'un peintre. Cette vision d'ensemble à distance a été aussi souvent mise en rapport avec l'invention de la science moderne, qui rompt l'ancienne appartenance de l'homme à son environnement pour le placer en position de « maître et possesseur de la nature ». La perspective qui structure le paysage à partir d'un point de vue unique et unifiant jusqu'à l'horizon a été mise en œuvre *in situ* dans l'organisation de l'espace par la monarchie absolue, notamment dans les jardins à la française dont la fonction est à la fois esthétique et politique. Cette direction impérative qui régit le regard est l'expression du pouvoir : *direction* vient de la même racine que *rex*, le roi.

Cette maîtrise et ce contrôle se sont étendus aux territoires colonisés. On a pu soutenir que c'était le regard colonial qui avait imposé à l'espace africain une telle organisation, à la fois artistique et politique. Selon Coetzee, c'est la vision esthétisante des voyageurs occidentaux qui a transformé les paysages sud-africains en tableaux pittoresques. Il cite par exemple les poèmes topographiques du poète écossais Thomas Pringle, qui a vécu en Afrique australe vers les années 1820, et qui évoque ainsi le site où il a vécu (le Tweedside, région du Western Cape) :

Souvent de la hauteur là-bas j'aimais contempler
 Dès que dans le matin montait l'alouette
 Et que les bois élevaient leur hymne enchanté,
 Cette terre de gloire qui se déployait, vaporeuse ;
 Tandis que lentement de la vallée qui s'éveillait,
 Les brumes retiraient leur voile floconneux,
 Tour, et bois, et cours d'eaux sinueux
 Se mettaient à resplendir dans les rayons de l'orient ⁷.

Et il commente ainsi ces vers, soulignant leur conformité avec les canons du pittoresque :

LHT, n°8, 2011 ; URL : <http://www.fabula.org/lht/8/index.php?id=242> – consulté le 15.05.2015.

⁷ (PSA, p. 26). « *Ofi from yon height I loved to mark / Soon as the morning roused the lark, / And woodlands raised their raptured hymn, / That land of glory spreading dim ; / While slowly up the awakening dale / The mists withdrew their fleecy veil, / And tower, and wood, and winding stream, / Were brightening in the orient beam.* »

Ce regard s'est tout d'abord placé dans une position avantageuse, en surplomb d'une colline, d'où le paysage se compose, élément par élément, comme une *perspective* [...]. Le point de vue surplombant de l'observateur fait plus que créer une perspective. [...] Il instaure entre l'observateur et le paysage le même type de distance phénoménologique que celle qui existe entre l'observateur et la toile, créant ainsi une prédisposition à voir le paysage comme de l'art (PSA, p. 27-28).

Coetzee souligne en revanche que les écrivains européens n'ont pas su exprimer la sauvagerie des grands espaces sud-africains de l'intérieur, car ils ne disposaient pas de modèle artistique adéquat à leur immensité, à leur lumière et à leur atmosphère. Ils n'ont pu, en particulier, leur appliquer l'esthétique du sublime, liée en Europe à la verticalité de la haute montagne plus qu'à l'horizontalité des étendues planes du *bush* sud-africain, qui est resté longtemps peu évoqué si ce n'est comme une sorte de *locus horribilis*. Coetzee cite des vers de Francis Carey Slater évoquant le désert du Karoo : « *Wilderness*, stérile et desséché, s'étendant indéfiniment vers l'horizon / Friche désolée, parsemée de pierres, lugubre et inclement Karoo » (PSA, p. 36)⁸.

Je ferai toutefois remarquer qu'il existe bien, depuis le romantisme dans la littérature et notamment dans la poésie européennes, un sublime horizontal, qui met en valeur l'horizon du paysage. J'en viens à ce troisième et dernier élément, à mes yeux essentiel, de la conception et de la vision occidentales du paysage. L'horizon, qui est le corrélat du point de vue, joue en effet un double rôle ; d'une part, conformément à l'étymologie du mot, il délimite le champ visuel, comme le cadre du tableau, ne donnant à voir qu'une « partie de pays » : dans son dictionnaire, Richelet (1680) définit l'horizon comme « ce qui termine notre vue ». Mais ce faisant, d'une part il lui donne sens et cohérence, et d'autre part il articule cette partie terrestre à l'étendue illimitée du ciel : selon le dictionnaire de l'Académie (1690), c'est « l'endroit où se termine notre vue, où le ciel et la terre semblent se joindre ».

S'il marque la limite du champ visuel de l'observateur, l'horizon l'ouvre sur un invisible. Il suggère, par-delà la frontière qu'il semble tracer, l'existence d'autres terres, voire d'un autre monde ; c'est pourquoi il est par excellence le lieu de l'imaginaire : il devient

⁸ (PSA, p. 36) « *Wilderness, sterile and parched, far-stretching away to the skyline, / Desolate, stone-freckled waste, aunt and inclement Karoo.* »

souvent, notamment chez les poètes, un horizon fabuleux⁹. De plus, c'est une frontière poreuse et mobile, qui recule à mesure qu'on avance vers elle, et elle marque moins une maîtrise qu'une disproportion et une dépossession. L'horizon articule ainsi la terre au ciel, le fini à l'infini, le réel à l'imaginaire, le visible à l'invisible : c'est ce que j'appelle, d'après Husserl, la structure d'horizon¹⁰ du paysage, qui doit conduire à relativiser l'interprétation qui le considère uniquement comme l'expression d'une maîtrise de l'espace par un regard souverain.

Évolution des représentations du paysage en Afrique et en Occident

À première vue, l'histoire et ces éléments de définition du paysage occidental semblent bien éloignés de ce que nous pouvons savoir des cultures africaines traditionnelles. La peinture n'y prend jamais la forme d'un tableau ; les objets que nous considérons aujourd'hui comme des objets d'art y renvoient aux éléments du monde par un système de symboles qui prennent sens par rapport à un principe cosmologique transcendant. Ces cultures opposent l'essence occulte des choses à leur apparence sensible ; leur vision du cosmos est mythique, mystique, voire magique, non laïque ; elles expriment des représentations collectives et non individuelles. Leur rapport à l'environnement est d'ordre pratique et/ou religieux, plus qu'esthétique ; la perception et l'expression de l'espace y relèvent davantage de l'ouïe et de la kinesthésie que de la vue, notamment à travers les arts de la danse et de la musique. Quant à leur littérature orale, elle n'offre que peu de descriptions du paysage, dont les éléments sont convoqués plutôt comme autant de symboles. Dans les contes notamment, il est traité le plus souvent de manière quasiment allégorique comme le reflet de valeurs morales et/ou de réalités surnaturelles.

Mais cette opposition doit être nuancée et relativisée, notamment du fait de l'évolution des représentations du paysage en Afrique et en Occident. En Afrique, l'introduction de nouveaux moyens d'expression : photographie, cinéma, vidéo, a produit en abondance des images du paysage, de qualité artistique en même temps que documentaire. L'émergence d'une littérature écrite par les Africains eux-mêmes a elle aussi changé la donne. On ne peut pas dire,

⁹ Voir mon essai sur *L'Horizon fabuleux*. Paris : José Corti, 1988, 2 vol., 244+224 p., ill.

¹⁰ Sur cette notion, voir mon essai sur *La Poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris : Presses universitaires de France, coll. Écriture, 1989, 263 p.

comme le font certains critiques, que le paysage soit absent des ouvrages écrits dans les langues européennes, ni même de ceux qui sont rédigés dans les langues africaines, comme le montre l'exemple d'une nouvelle en swahili du romancier zanzibarite Mohamed Suleiman Mohamed, intitulée « Uhuru wa siku moja » (La liberté d'un jour), dans laquelle Elena Bertoncini souligne « la valeur suggestive des paysages », intimement liés à la vie du personnage principal¹¹. Dans les romans de Thomas Mofolo, qui écrit en *sesotho* mais qui a reçu des missionnaires une éducation chrétienne, le paysage occupe une place importante. *Pitseng*¹² commence par une longue évocation des beautés de la vallée qui donne son titre à l'ouvrage. Dans la thèse qu'elle a consacrée à celui-ci, Elizabeth Chaka souligne que « le paysage est un phénomène très présent dans la littérature *sesotho* orale » elle-même¹³. Le héros du livre entretient avec son pays un rapport personnel et intime, qui en fait un paysage intérieur autant qu'extérieur : il « s'identifie » à lui « à travers une mémoire collective et individuelle »¹⁴, qui réunit les données de la tradition africaine et les apports de la civilisation occidentale.

Beaucoup d'écrivains africains s'efforcent ainsi d'intégrer à l'héritage littéraire européen une vision et une expression différentes du paysage, inspirées de la culture et des réalités contemporaines propres à leur pays. D'après Christine Loflin, chez les auteurs anglophones, cette expression ne passe pas nécessairement par des descriptions en bonne et due forme¹⁵ et elle met l'accent moins sur le point de vue individuel que sur le lien entre l'environnement et la communauté. Contrairement au regard colonial qui insiste sur les beautés naturelles et sur la sauvagerie des paysages du continent noir, souvent déserts, les écrivains africains tentent d'y inscrire les signes de la culture traditionnelle d'un ou plusieurs groupes ethniques. C'est le cas par exemple dans *L'Esclave* de

¹¹ BERTONCINI (Elena), « Écriture et territoire dans les romans swahili », dans ALBERT (Chr.) *et alii*, dir., *Littératures africaines et territoire*, op. cit., p. 111.

¹² MOFOLO (Th.), *Pitseng* [1910]. Morija : Morija Sesuto Book Depot, 1987, 169 p.

¹³ CHAKA (Limakatso Elizabeth), *Pitseng, de Thomas Mofolo, roman Sesotho. Texte et contexte*. Thèse sous la direction de Ursula Baumgardt. Paris : INALCO, 2010, 2 vol., 330+268 p. (je remercie Alain Ricard de m'avoir signalé ce travail, et Xavier Garnier de m'avoir permis de le lire).

¹⁴ CHAKA (L.E.), *Pitseng, de Thomas Mofolo, roman Sesotho*, op. cit., p. 83.

¹⁵ Voir *African Horizons*, op. cit. Florence Paravy constate également le peu de place accordée à la description (dans *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*. Paris : L'Harmattan, 1999, 382 p. ; p. 214).

Couchoro, où le nom même du fleuve Mono, qui sert de limite entre le Togo et le Dahomey, évoque pour les communautés qui vivent sur ses bords les bienfaits et les dangers qu'il leur apporte :

Dans les idiomes des races disséminées sur les deux rives du fleuve, on prononce le « Mono » les deux « o » ouverts, le ton s'élevant sur la première syllabe tout en s'abaissant sur la seconde. Et dans l'appellation de ce nom, le Fon, le Mina et l'Ouatchi synthétisent tous les bienfaits de ce cours d'eau, tous ces cours d'eau, tous ses caprices, toutes ses cruautés¹⁶.

Mais, dans ce même roman, la prégnance de cet imaginaire collectif n'exclut pas un rapport plus personnel au paysage, qui revêt parfois une dimension esthétique, tel celui que noue avec lui un des protagonistes : « Debout sur la berge du Mono, Gabriel était tout entier abîmé dans la contemplation du paysage qui s'étendait sous ses yeux »¹⁷. S'ensuit une longue description du spectacle que l'aube offre aux yeux du personnage. Le plus souvent, cependant, les écrivains africains expriment moins une distance esthétisante vis-à-vis d'un paysage (*Landscape*) que leur appartenance à la Terre et à un territoire (*Land*). Mais du même coup, leur pratique rejoint pour une part, qu'ils en aient ou non conscience, l'évolution récente des représentations artistiques, culturelles et littéraires du paysage dans le monde occidental.

En Occident, le modèle paysager mis en place à la Renaissance a été progressivement remis en cause par la littérature et l'art modernes. Dès le romantisme, la distance entre l'homme occidental et le paysage a eu tendance à s'effacer au profit d'un rapport beaucoup plus intime. Le paysage est pour les romantiques le lieu d'un échange, voire d'une fusion entre le sujet et le monde, qu'illustre notamment la poésie lyrique et que résume la formule célèbre d'Amiel : « un paysage quelconque est un état de l'âme »¹⁸. La littérature du XX^e siècle a, quant à elle, mis en crise la mimésis et la description, sans pour autant cesser de faire une place importante à l'écriture du paysage, comme en témoigne par exemple l'œuvre d'un « néo-romancier » tel que Claude Simon.

¹⁶ COUCHORO (Félix), *L'Esclave*. Le Mée-sur-Seine : Éditions Akpagnon ; Niamey : A.C.C.T., 1983, 299 p. ; p. 13. Je dois à János Riesz la découverte de ce roman, qu'il commente ici même.

¹⁷ COUCHORO (F.), *L'Esclave*, *op. cit.*, p. 269.

¹⁸ AMIEL, *Journal intime. Tome second. Janvier 1852-mars 1856*. Édition intégrale sous la direction de B. Gagnebin et Ph. M. Monnier. Texte établi et annoté par Philippe M. Monnier, avec la collaboration de Pierre Dido. Lausanne : L'Âge d'Homme, 1978, 1350 p. ; p. 295 (31 octobre 1852).

De son côté, la peinture moderne a déconstruit l'organisation rationnelle de l'espace que régissait la perspective, et renouvelé en profondeur l'image et la conception même du paysage. On a pu ainsi parler, au milieu du XX^e siècle en France, d'un « paysagisme abstrait », à propos de peintres comme Bazaine, Bissière ou Nicolas de Staël : dans leurs œuvres, le paysage n'est plus représenté mais rendu présent par un jeu de lignes, de formes et de couleurs, librement agencées sur la toile selon une nécessité qui n'a plus rien à voir avec les lois de l'optique ou de la géométrie, mais procède plutôt d'un mouvement du corps et de l'esprit. Le paysage peut donc être présent dans une œuvre sans y être représenté ; en poésie par exemple, il l'est souvent sur le mode allusif de l'évocation, non de la description. Une des mutations les plus importantes de l'art du paysage s'est manifestée par la multiplication de démarches qui, au lieu de représenter le paysage, s'inscrivent en son sein même, *in situ*. C'est le cas exemplairement de ce qu'on appelle depuis les années 1960 le *Land Art*. Au lieu de s'isoler dans la sphère de la représentation, l'œuvre devient un des éléments du paysage, si bien qu'on a pu parler d'œuvre-lieu ou de paysage-œuvre¹⁹.

Ce déplacement de l'*in visu* vers l'*in-situ* modifie en profondeur notre relation avec le paysage. Le visiteur de telles œuvres ne se pose plus en face de celui-ci comme devant un spectacle contemplé à distance : il s'immerge dans le paysage, où il est invité à se mouvoir et qu'il ne perçoit plus seulement par la vue mais par tous les sens. De ce fait, l'émotion esthétique que procure le paysage ne repose plus seulement sur un état de l'âme mais aussi et surtout sur un état du corps. Par ailleurs cette fusion de l'œuvre et du paysage transgresse souvent la distinction entre l'art et la nature : elle promeut un art dans la nature, qui est aussi un art avec la nature, expression d'un art de la nature. Cette nouvelle approche du paysage qu'ont promue en Occident l'art et la littérature modernes rencontre plus d'un écho dans la philosophie et dans les sciences humaines, et elle est inséparable de l'évolution des rapports entre la société elle-même et son environnement²⁰.

Cette mutation a trouvé un prolongement politique et juridique dans la Convention européenne du paysage, dont le préambule définit le paysage comme « une partie de territoire telle que perçue par les populations » et reconnaît qu'il est « partout un élément

¹⁹ Pour plus de détails, voir « Un nouvel art du paysage », dans COLLOT (M.), *La Pensée-paysage*. Arles : Actes Sud / ENSP, coll. Paysages, 2011, 282 p. ; p. 105-197.

²⁰ COLLOT (M.), *La Pensée-paysage*, *op. cit.*, p. 9-103.

important de [leur] qualité de vie » : « dans les milieux urbains et dans les campagnes, dans les territoires dégradés comme dans ceux de grande qualité, dans les espaces remarquables comme dans ceux du quotidien ». Cette redéfinition du paysage s'éloigne d'une vision esthétisante pour réhabiliter les « paysages ordinaires » qui constituent l'environnement habituel des citoyens de l'Europe et dont la mise en valeur peut contribuer à « leur épanouissement personnel, social et culturel »²¹.

Le paysage et la négritude

L'évolution récente des représentations sociales, littéraires et artistiques du paysage en Occident, et en particulier en Europe, conduit ainsi à relativiser l'opposition qu'on pouvait établir entre ces représentations et la tradition africaine, notamment la relecture qu'en ont proposée les poètes de la Négritude. Il est de bon ton aujourd'hui de considérer que cette relecture idéalise et mythifie un passé désormais révolu, mais cette accusation de passéisme doit être nuancée à mes yeux en considérant les liens étroits qui l'unissent à la poésie et à la pensée modernes. Il est vrai que cette modernité est celle de la culture occidentale, mais il ne faut pas oublier ce que celle-ci, de son côté, doit à la découverte des cultures africaines traditionnelles et à la critique de la posture coloniale. Cette interaction entre tradition africaine et modernité occidentale fait du paysage poétique de la Négritude une création hybride, mais cette ambiguïté n'est-elle pas celle de toute la littérature néo-africaine ? J'ai défendu ailleurs, à propos de l'Extrême-Orient, l'hypothèse que certains traits fondamentaux de l'expérience paysagère, tels que les dégage par exemple la phénoménologie, peuvent être communs à diverses cultures, même si chacune d'elles les interprète et les exprime de façon différente²².

La défense de la diversité culturelle n'exclut pas la recherche d'une certaine universalité : c'est une des orientations majeures de la pensée de Léopold Sedar Senghor. J'essaierai, pour conclure, de montrer que sa définition de la Négritude recoupe certaines orientations d'une « pensée-paysage » : notamment l'interaction entre la conscience et le monde, le corps et l'esprit, le sensible et le sens, l'espace et la pensée. L'importance que revêt le paysage dans son œuvre s'explique aussi par sa conception de l'art et de la poésie :

²¹ Le texte de la Convention Européenne du Paysage est consultable sur Internet (URL : <http://conventions.coe.int/Treaty/fr/Treaties/Html/176.htm>).

²² Voir « Horizon et structure d'horizon : entre Orient et Occident », dans COLLOT (M.), *La Pensée-paysage*, op. cit., p. 91-103.

selon lui, « chez le Négro-Africain, l'œuvre d'art [...] exprime [...] l'étreinte du sujet et de l'objet »²³ et la poésie est « sujet et objet à la fois, objet plus que sujet », « relation du sujet à l'objet »²⁴. Cette définition rejoint celle qu'à la même époque Emil Staiger donnait du lyrisme, fondée sur « l'intrication du monde intérieur et du monde extérieur »²⁵, que de nombreux poèmes de Senghor, comme « L'Ouragan », expriment fortement :

L'ouragan arrache tout autour de moi
Et l'ouragan arrache en moi feuilles et paroles futiles
Des tourbillons de passion sifflent en silence²⁶.

Cette correspondance entre paysage extérieur et paysage intérieur est certes un héritage de la poésie romantique européenne, mais elle est souvent évoquée aussi comme un trait spécifique de la négritude : « Ce qui semble impliqué ici », écrit Gerald Moore, « c'est une identification totale du poète avec les traits constitutifs du paysage qui l'entourne. Il n'habite pas tant ce paysage qu'il n'est habité par lui. [...] L'homme occidental ne peut pas simplement se fondre de nouveau dans une nature qu'il a délibérément placée à distance de lui pour la maîtriser »²⁷.

À la différence d'un certain lyrisme romantique, centré sur le moi et l'expression du sentiment personnel, celui de Senghor, comme celui de nombreux poètes modernes occidentaux, n'exprime pas tant l'intériorité et l'identité du sujet lyrique, que son ouverture à l'Autre et au monde extérieur. Celle-ci se manifeste en particulier dans l'émotion, qui n'est pas la traduction d'un sentiment personnel mais bien plutôt, conformément à l'étymologie du mot, un mouve-

²³ SENGHOR (L.S.), « La négritude est un humanisme du XX^e siècle », dans *Liberté 3. Négritude et civilisation de l'universel*. Paris : Le Seuil, 1977, 573 p. ; p. 78.

²⁴ SENGHOR (L.S.), « La poésie de Pierre Soulages », dans *Liberté 1. Négritude et humanisme*. Paris : Le Seuil, 1964, 438 p. ; p. 300.

²⁵ STAIGER (E.), *Les Concepts fondamentaux de la poétique* [1946]. Traduit et annoté par Raphaël Célis et Michèle Gennart, avec la collaboration de René Jongen. Suivi de *La poétique phénoménologique d'Emil Staiger*, par Raphaël Célis. Bruxelles : Lebeer-Hossmann, coll. Philosophiques, 1990, 199 p.

²⁶ SENGHOR (L.S.), « L'Ouragan », *Chants d'ombre*, dans *Poèmes*. Nouvelle édition. Paris : Le Seuil, coll. Points, n°53, 1984, 405 p. ; p. 11.

²⁷ Je traduis ici Gerald Moore, « The Negro Poet and his Landscape », in *Introduction to African literature : an anthology of critical writing from "Black Orpheus"*. Edited by Ulli Beier. London : Longmans, Green & C^o, 1967, p. 151 : « What seems to be involved is a complete identification of the poet with the constituent features of the landscape around him. He does not so much inhabit this landscape as becomes inhabited by it [...]. Western man cannot simply fuse himself back into a nature which he has deliberately set apart from himself in order to master it ».

ment qui fait sortir de soi le sujet lyrique : « le voilà é-mu, allant, dans un mouvement centrifuge, du sujet à l'objet sur les ondes de l'Autre »²⁸.

Cette réévaluation de l'émotion doit sans doute beaucoup aux thèses de Sartre, qui voit en elle « une certaine manière d'appréhender le monde », « où le sujet ému et l'objet émouvant sont unis dans une synthèse indissoluble »²⁹, mais elle est aussi présente chez Césaire. « L'émotion du paysage » reflète, pour Senghor comme pour Césaire et beaucoup de poètes occidentaux, un état du corps autant qu'un état de l'âme : é-mu par le rythme de la danse, de la musique et de la poésie, « tout le corps réagit alors, jusqu'en son tréfonds »³⁰ et s'unit à la chair du monde :

J'ai choisi le verset des fleuves, des vents et des forêts
L'assonance des plaines et des rivières, choisi le rythme de sang
de mon corps dépouillé³¹.

On a souvent reproché à Senghor cette exaltation de l'émotion. Mais si elle s'oppose à la raison cartésienne, elle n'équivaut pas à un irrationalisme ; elle vise à promouvoir une autre forme de rationalité, qui ne séparerait pas le corps et l'esprit, le sensible et l'intelligible, la chose pensante et la chose étendue, et qui puise à la fois aux sources de la tradition africaine et à l'enseignement de la phénoménologie. Pour Senghor comme pour Sartre et pour les sciences cognitives, l'émotion est une forme de connaissance qui implique, selon la formule célèbre de Claudel, une « co-naissance au monde et de soi-même » : « ce qui émeut le Noir, ce n'est pas l'aspect extérieur de l'objet, c'est sa *réalité* »³². La sensibilité particulière que Senghor prête à l'homme africain, « poreux à tous les souffles du monde », n'est pas une simple sensualité, mais un mode d'accès au sens des choses :

Bien sûr le Négro-africain est sensible à l'extérieur ; à la matière des êtres et des choses. Précisément, parce qu'il l'est plus que l'Albo-européen, qu'il *sent* les choses par toutes leurs qualités

²⁸ SENGHOR (L.S.), « Éléments constitutifs d'une civilisation d'inspiration négro-africaine », dans *Liberté 1*, *op. cit.*, p. 259.

²⁹ SARTRE (J.-P.), *Esquisse d'une théorie des émotions* [1939]. 2^e éd. Paris : Hermann, coll. Actualités scientifiques et industrielles, 1965, 65 p. ; p. 37.

³⁰ SENGHOR (L.S.), « L'Afrique noire. La civilisation négro-africaine », dans *Liberté 1*, *op. cit.*, p. 70.

³¹ SENGHOR (L.S.), « Que m'accompagnent koras et balafong », *Chants d'ombre*, dans *Poèmes*, *op. cit.*, p. 30.

³² SENGHOR (L.S.), « L'Afrique noire. La civilisation négro-africaine », dans *Liberté 1*, *op. cit.*, p. 70.

sensibles – formes, couleurs, odeurs, poids, etc. – le Négro-africain considère celles-ci comme des *signes* seulement, qu'il faut interpréter³³.

L'expérience du paysage peut donc être l'occasion d'accéder à une « idée qui n'est pas le contraire du sensible, qui en est la double et la profondeur », selon la formule de Merleau-Ponty ; cette hypothèse, qui est celle de la phénoménologie en tant qu'elle cherche à dégager un logos du phénomène lui-même, Senghor semble souvent la faire sienne : « Tout est signe et sens en même temps pour les Négro-africains ; chaque être, chaque chose, mais aussi la matière, la forme, la couleur, l'odeur et le geste »³⁴, et dès lors, « en poésie, la fleur, la rosée ou le nuage » « sont sentis comme idées »³⁵, qu'il qualifie parfois d'« idées-sentiment ».

Mais il lui arrive aussi de situer cette idée ou cette signification au-delà des apparences, dans une sur-réalité qui correspond à une conception mystique ou magique du monde, plus conforme sans doute à la tradition africaine, telle que Tempels et Jahn ont tenté par exemple d'en expliciter la philosophie³⁶. Il n'en reste pas moins que le paysage est senti et vécu comme le lieu d'exercice d'une pensée dans l'espace, qui remet en cause la distinction entre la *res cogitans* et la *res extensa* : « je dis je pense la mer et le ciel », « Je vis la vague vis le bleu »³⁷. Il est vrai que ces mots sont extraits des *Lettres d'hivernage*, que le poète est censé adresser depuis le Sénégal à sa bien-aimée restée en Normandie. Dans ce recueil tardif, l'influence de la poésie française est plus sensible encore que dans les précédents et le paysage y tient un rôle encore plus important. Mais sa géographie est bien africaine, comme en témoignent les références très précises à la toponymie et à la topographie sénégalaises, même si le regard que le poète y porte sur le paysage se rapproche davantage d'une sensibilité européenne.

³³ SENGHOR (L.S.), « La négritude est un humanisme du XX^e siècle », dans *Liberté 3*, *op. cit.*, p. 73.

³⁴ SENGHOR (L.S.), « Comme les lamantins vont boire à la source », dans *Liberté 1*, *op. cit.*, p. 220.

³⁵ SENGHOR (L.S.), « L'Afrique noire. La civilisation négro-africaine », dans *Liberté 1*, *op. cit.*, p. 79.

³⁶ TEMPELS (Pl.), *La Philosophie bantoue*. Traduction A. Rubbens [1945]. Paris : Presses Alpha, coll. Présence Africaine, 1949, 125 p. ; JAHN (J.), *Muntu. L'homme africain et la culture néo-africaine*. Traduit de l'allemand par Brian de Martinoir. Paris : Le Seuil, 1958, 293 p.

³⁷ SENGHOR (L.S.), « À quoi comment », *Lettres d'hivernage*, dans *Poèmes*, *op. cit.*, p. 238-239.

24)

C'est un dernier et bel exemple de l'ambiguïté qui caractérise le paysage dans les littératures néo-africaines, où se rencontrent et se fécondent mutuellement l'héritage de la tradition indigène et les apports de la culture occidentale.

■ Michel COLLOT ³⁸

³⁸ EA 4400 « Écritures de la modernité » – Université Sorbonne nouvelle Paris 3 / CNRS.